Karl Wolfskehl et la modernité poétique

Karl Wolfskehl (1869-1948) und die Moderne

Karl Wolfskehl (1869-1948) and the literary modernity

Sonia Schott

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/3405>

DOI : [10.4000/germanica.3405](https://doi.org/10.4000/germanica.3405)

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2016

Pagination : 67-81

ISBN : 9782913857384

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Sonia Schott, « Karl Wolfskehl et la modernité poétique », *Germanica* [En ligne], 59 | 2016, mis en ligne le 30 décembre 2018, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/3405> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.3405>

Karl Wolfskehl et la modernité poétique

Sonia SCHOTT

Université Jean Jaurès, Toulouse

Né en 1869 à Darmstadt dans une famille juive aisée, Karl Wolfskehl témoigne d'un vif intérêt pour la littérature qui le conduit à effectuer de brillantes études de germanistique. En 1892, après qu'il a rencontré Stefan George, le chef de file du symbolisme allemand, il publie des poèmes et des textes en prose dans *Les Feuilles pour l'art* (*Die Blätter für die Kunst*), la revue que Stefan George édite avec C. A. Klein, et il est également l'un des premiers membres du cercle de Stefan George, le *George-Kreis*, dont l'un des buts majeurs est d'encourager la vocation poétique. Les revers économiques causés par la Première Guerre mondiale ruinent la famille de Wolfskehl. Le poète devient alors essayiste et collabore à divers journaux pour subvenir à ses besoins. En 1933 surviennent deux événements déterminants pour l'existence et la production de Wolfskehl : la mort de George et la victoire du nazisme en Allemagne. Le lendemain de l'incendie du Reichstag, le 28 février 1933, Wolfskehl part en exil pour l'Italie. En 1938, Mussolini ayant aligné sa politique sur l'antisémitisme du Troisième Reich, Wolfskehl se voit contraint de s'exiler en Nouvelle-Zélande, où il demeure jusqu'à sa mort en 1948.

Si l'on se fonde sur la très englobante définition de Silvio Vietta¹, les mouvements qui procèdent de la modernité poétique s'étendent du romantisme à la littérature de l'après Seconde Guerre mondiale. D'un point de vue chronologique, l'ensemble de l'œuvre de Wolfskehl s'inscrit donc dans la littérature moderne. Nous choisissons de consacrer la présente étude à la poésie de Wolfskehl d'avant 1933, c'est-à-dire celle qui ne relève pas de la littérature de l'exil. De 1933 à 1948, la problématique essentielle qui sous-tend les poèmes d'exil de Karl Wolfskehl, Juif et Allemand, est celle d'un sentiment de double appartenance. Sa poésie se fait alors l'écho d'une profonde crise existentielle et alimente de par un processus dialogique une réflexion sur la volonté de *YHWH* quant à la souffrance humaine, proposant par là une herméneutique de la souffrance² comparable à celle du livre de Job dans la Bible. Nous consacrons ici notre attention à la phase symboliste de Wolfskehl, dont on pourrait dire avec Rémy Colombat qu'elle correspond à « la ligne dure de la modernité³ » et dont la réception lors des années 1950 et 1960 sera ensuite alimentée par les réflexions poétologiques et les débats que suscitent notamment les prises de position de Gottfried Benn et Paul Celan⁴. Quand bien même le paradoxal « antimodernisme » du célèbre ouvrage d'Hugo Friedrich⁵ ne serait pas sans susciter de controverses, nous lui savons gré d'avoir fourni à notre réflexion des éléments de définition et des catégories qui nous paraissent des plus opératoires pour circonscrire la mouvance littéraire dans laquelle s'inscrit Karl Wolfskehl.

Avant le tournant de 1933, l'œuvre du poète se décline en trois recueils, à savoir *ULAIS*⁶, *Gesammelte Dichtungen*⁷ – dans lequel les poèmes d'*ULAIS* sont repris – et *Der Umkreis*⁸. Malgré la publication tardive de *Der Umkreis*, la plupart des poèmes du recueil ont été rédigés

1. — Silvio Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart, Metzler, 1992, p. 33.

2. — Formule empruntée à Manfred Koch, « Rilke und Hölderlin. Hermeneutik des Leids », *Blätter der Rilke Gesellschaft* 22 (1999), p. 91-105.

3. — Rémy Colombat, « Hugo Friedrich ou les incertitudes de la modernité », *Revue d'Allemagne* 16 (1984), p. 612.

4. — Rémy Colombat, « Symbolismus als „lyrische koiné“. Zur Wirkungsgeschichte eines Literaturtheoretischen Konzepts » in : Jean-Marie Valentin, Jean-François Candoni (éd.), *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005: Ansprachen, Plenavorträge, Podiumsdiskussionen, Berichte*, vol. 1, Bern, Peter Lang, 2007, p. 43-60.

5. — Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg, Rowohlt, 1956.

6. — Karl Wolfskehl, *ULAIS*, Berlin, Bondi, 1897.

7. — Karl Wolfskehl, *Gesammelte Dichtungen*, Berlin, Bondi, 1903.

8. — Karl Wolfskehl, *Der Umkreis*, Berlin, Bondi, 1927.

avant 1914. Les différents poèmes qui composent ces recueils furent publiés dans les *Feuilles pour l'art* entre mars 1894 (deuxième livraison, deuxième cahier) et 1919 (onzième et douzième livraisons).

C'est par la fréquentation du cercle de Stefan George que Karl Wolfskehl s'est familiarisé avec la modernité poétique européenne et notamment avec les poétiques de Baudelaire et de Mallarmé. Dès l'*incipit* du premier cahier de la première livrée des *Feuilles pour l'art*, les auteurs disent leur méfiance par rapport aux étiquettes, dont celle du symbolisme :

Certes nous introduirons également les nouveaux courants littéraires de chez nous et de l'étranger de manière instructive et critique mais dans la mesure du possible nous nous dispenserons alors du recours à ces étiquettes* qui sont déjà apparues chez nous aussi et qui sont de nature à semer la confusion dans les esprits. (*[en note :] symbolisme décadentisme occultisme etc)⁹.

Néanmoins, la recherche en littérature a montré que les premiers cercles de George s'inscrivent dans la mouvance du symbolisme, comme l'illustrent par exemple la thèse d'Enid Lowry Duthie de 1933¹⁰ et la définition de Cornelia Blasberg¹¹, ou, plus récemment, l'étude de Ludwig Lehnen qui a démontré que :

[l]a politique poétique du poète allemand [George], si souvent interprétée selon des critères extra-poétiques, doit être rattachée à son lieu d'origine, la poétique de Stéphane Mallarmé, le représentant le plus authentique du symbolisme¹².

9. — « Zwar werden wir auch belehrend und urteilend die neuen strömungen der literatur im in- und ausland einführen, uns dabei aber so sehr wie möglich aller schlagworte begeben* die auch bei uns schon auftauchten und dazu angetan sind die köpfe zu verwirren. (*Symbolismus Dekadentismus Okkultismus usw.) ». Georg-Peter Landmann (éd.), *Der George-Kreis*, Neue Wissenschaftliche Bibliothek, Köln/Berlin, Kiepenheuer und Witsch, 1965, p. 15. [Blätter für die Kunst I, 1, 1892] Traduction : Ludwig Lehnen (éd.), *Stefan George. Feuilles pour l'art. 1892-1919. Et autres textes du Cercle de George*, Paris, Les Belles Lettres, 2012, p. 3-4.

10. — Enid Lowry Duthie, *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Les Blätter für die Kunst de 1892 à 1900*, Paris, Honoré Champion, 1933.

11. — « Mit der Literaturzeitschrift *Blätter für die Kunst* (bis 1919) und den in kostbaren Privatdrucken veröffentlichten Gedichtbänden *Hymnen* (1890) [...], *Der Teppich des Lebens* (1900) brachte George die „poésie pure“ nach Deutschland, wobei ihm bewusst war, dass diese überaus moderne, hermetische Lyrik in der Öffentlichkeit wenig Verständnis und Anklang finden würde. » Cornelia Blasberg, « George-Kreis » in : Dan Diner (éd.), *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*. Im Auftrag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2012, p. 426-430, ici p. 427.

12. — Ludwig Lehnen, *Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à*

Après nous être concentrés sur les textes poétologiques de Wolfskehl afin de montrer quelle est sa compréhension « théorique » de la modernité, nous étudierons brièvement comment ses poèmes abordent la thématique de la crise, qui constitue l'un des emblèmes de la modernité, avant de mettre en lumière la « pratique » de l'écriture de Wolfskehl, en essayant de dégager les lignes de force de l'art poétique wolfskehléen.

Approches critiques et poétologiques du symbolisme

L'opposition esthétique

D'un point de vue socio-économique, la fin du XIX^e siècle en Europe amorce une ère d'industrialisation qui marque les débuts de la culture de masse. Sur les plans politique et financier, c'est l'avènement du capitalisme et de l'impérialisme. La parenté entre le naturalisme et le symbolisme, selon Paul Hoffmann, réside dans le fait que ces deux mouvements s'opposent à leur siècle. La différence que souligne le chercheur est qu'alors que le naturalisme entend dénoncer la société par une peinture sans fards de la réalité, l'opposition du symbolisme est d'ordre esthétique :

L'opposition du symbolisme est de nature esthétique. Lui aussi s'élève contre le pouvoir alors en place du capitalisme et de l'impérialisme, qui dominaient la réalité économique et sociale, par qui l'esprit était tenu en bride et violé et à cause de qui l'humanité de l'homme dépérissait. Au néant ontologique de la réalité collective, le symbolisme oppose l'enclave de la poésie « pure » en tant que paradigme qui permet à l'essence [de l'homme, de l'esprit] de se réaliser. Le poème contredit le caractère marchand et la fonction d'usage de toute chose, car le poème refuse fondamentalement tout asservissement à l'utilitarisme. Le symbolisme a aussi un effet de choc, car il va à l'encontre de l'horizon d'attente du lecteur, de la représentation habituelle de ce que serait un poème¹³.

l'époque du symbolisme, Paris, PUPS, 2010, p. 89.

13. — « Die Opposition des Symbolismus ist ästhetischer Natur. Auch er setzt sich zur Wehr gegen die Zeitmächte des Kapitalismus und Imperialismus, welche die ökonomischen und sozialen Gegebenheiten beherrschen, durch die der Geist gebunden und vergewaltigt wird und der deformierte Mensch in seiner humanen Substanz verkümmert. Gegen die Wesenslosigkeit der kollektiven Wirklichkeit setzt der Symbolismus seine Enklave der „reinen“ Dichtung als ein Paradigma reiner Wesensverwirklichung. Dem Funktions- und Warencharakter aller Dinge widerstrebt das Gedicht, das sich grundsätzlich jeder Zweckdienlichkeit verweigert. Auch der Symbolismus hatte seine Schockwirkung, indem er der Leseerwartung, der gewohnten Vorstellung von dem, was ein Gedicht sei, zuwiderlief. » Paul Hoffmann, *Symbolismus*, München, UTB Wilhelm Fink Verlag, 1987, p. 24.

Si les deux mouvements ont pour point commun de s'opposer à leur époque, les symbolistes s'opposent également aux naturalistes. Ainsi Ingeborg Bachmann, dans ses *Leçons de Francfort*, définit-elle les poètes du cercle de George comme « ces esprits qui se [sont] révoltés, on les comprend, contre la platitude naturaliste¹⁴ ». En effet, l'introduction du premier cahier de la première livrée des *Feuilles* montre sa franche opposition au naturalisme :

Le titre de cette publication indique en partie déjà le but qu'elle s'est fixé : servir l'art et particulièrement la poésie et la littérature à l'exclusion de tout aspect étatique et social. Elle veut l'ART SPIRITUEL émanant de la sensibilité et de la technique nouvelles – un art pour l'art – et s'oppose ainsi à telle autre école périmée et inférieure issue d'une conception erronée de la réalité¹⁵.

Wolfskehl critique également le naturalisme allemand dans son article « Die Blätter für die Kunst und die neueste Literatur¹⁶ » en soulignant son caractère inauthentique.

Le rejet de la littérature épigonale

Comme le souligne Klaus Peter Müller dans sa définition de la modernité, l'une des marques les plus distinctes de cette dernière est la rupture avec la tradition¹⁷. Le cercle de George participe de la modernité

14. — « Meine Damen und Herren, von einem heiligen Gesang, von einer Sendung, einer auserwählten Gemeinschaft von Künstlern, kann nämlich heute überhaupt keine Rede mehr sein [...] Diese „reinen Kunsthimmel“ aber haben sich, so bedeutsam ihre Gründungen waren, nicht halten können, und diese Geister, die sich damals verständlicherweise gegen einen platten Naturalismus erhoben und deren Leistungen wir nicht vergessen werden, haben noch den Zusammensturz ihrer Kunsthimmel erlebt. » Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, 4. Auflage, München/Zürich, Piper Verlag, 1995, p. 27-28.

15. — « der name dieser veröffentlichung sagt schon zum teil was sie soll : der kunst besonders der dichtung und dem schriftum dienen, alles staatliche und gesellschaftliche ausscheidend. Sie will die GEISTIGE kunst auf grund der neuen fühlweise und mache – eine kunst für die kunst – und steht deshalb im gegensatz zu jener verbrauchten und minderwertigen schule die einer falschen auffassung der wirklichkeit entsprang. » G.P. Landmann, *Der George-Kreis*, op. cit., p. 15. [BfK I, 1, 1892] Traduction : Lehnen, *Stefan George. Feuilles pour l'art*, op. cit., p. 3.

16. — « die Lebensbedingungen der unteren Klassen, die sogenannte „natürliche“ Menschheit und die geschlechtlichen Phänomene [wurden] mehr als bisher und ungenierter literarisch verwertet. Seelisch und technisch wurde bei uns in Deutschland dem vorhandenen Gute nichts organisch zugesetzt, wohl aber manches zum Ausputz verwandt, was in den anderen europäischen Ländern erwachsen war. » Karl Wolfskehl, « Die Blätter für die Kunst und die neueste Literatur », in *Gesammelte Werke in 2 Bänden herausgegeben von Margot Ruben und Claus Victor Bock*, Band II, Hamburg, Claassen, 1960, p. 222 [Première publication : *Jahrbuch für die geistige Bewegung* I, 1910, p. 1-18.]

17. — « Es wird immer wieder dann verwendet, wenn das Selbstverständnis einer

car il entend en effet se démarquer non seulement du naturalisme, mais il procède aussi du rejet d'une mauvaise poésie épigonale¹⁸ que Cornelia Blasberg¹⁹ nomme « nationaliste-pathétique » ou « sentimentale-néoromantique » et dont les rimes emblématiques pourraient être celles de « Herz » avec « Schmerz²⁰ » ou encore « Brust » avec « Lust²¹ », dont Carl August Klein, qui a fondé les *Feuilles pour l'art* avec George, voudrait qu'elles soient bannies de la nouvelle poésie. Wolfskehl également critique cette mauvaise poésie d'avant les *Feuilles pour l'art* en disant qu'elle consistait en des « épanchements versifiés – la plupart du temps des effusions incontrôlées – sur n'importe quel sujet²² ».

L'art pour l'art et l'autonomie du langage poétique

De l'opposition esthétique du symbolisme découle la profession de l'autonomie de la poésie, qui réinvente son rapport au langage et devient son propre monde. Ainsi, dans ses « Considérations sur l'art », Wolfskehl considère-t-il l'œuvre comme un univers en soi et pour soi :

Ce caractère propre autosuffisant accompli en soi de l'œuvre exempte l'artiste de tout égard envers son temps et même envers les hommes. L'effet de l'œuvre même le plus glorieux et le plus vivant n'est qu'un aspect secondaire de son existence, si réjouissant soit-il²³.

Epoche oder Gesellschaftsgruppe sich deutlich von Vorgängern unterscheidet und absetzt. » Ansgar Nünning (éd.), *Metzler Lexikon. Literatur und Kulturtheorie*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1998, p. 378.

18. — Quelques analyses et caractéristiques de poésie épigonale chez : Wolfgang Braungart, « Poetik, Rhetorik, Hermeneutik », in : Achim Aurnhammer, Wolfgang Braungart, Stefan Breuer, Ute Oelmann (éd.), *Stefan George und sein Kreis. Ein Handbuch*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2012, vol. 2, p. 513-515.

19. — « George hatte solche Erwartungen geweckt durch seine radikale Absage an die Felix-Dahn- und Gartenlaube-Leser der Gründerzeit, die mit der pathetisch-nationalistischen oder sentimental-neuromantischen Lyrik in epigonaler Formensprache zufriedengestellt werden konnten » Blasberg, « George-Kreis », *op. cit.*, p. 426-430.

20. — Carl August Klein, « À propos de Stefan George. Un art nouveau », in : L. Lehnen, *Stefan George. Feuilles pour l'art*, *op. cit.*, p. 8.

21. — En refusant de comparer Geibel, Freiligrath et Bodenstedt avec les Parnassiens français, C. A Klein se demande « comment pourrait-on mettre ces hommes pétris d'esprit bourgeois et recelant tant de *brust* et *lust* sur le même plan que ces maîtres d'œuvre passionnés habiles et impeccable que sont Banville et Gautier ? » Carl August Klein, « Conversations au salon vert. I. Du purement formel », in : L. Lehnen, *Stefan George. Feuilles pour l'art*, *op. cit.*, p. 13.

22. — « man wollte keine Gebilde, sondern versifizierte – oder meist ungebändig hinstürzende – Ergüsse „über“ was auch immer. » Karl Wolfskehl, « Die Blätter für die Kunst und die neuste Literatur », *op. cit.*, p. 224-225.

23. — « Dies eigne, selbstgenügende, in sich vollendete Wesen schliesst jede Rücksichtspflicht des Künstlers auf seine Zeit, ja auf die Menschen aus. Wirkung des Kunstwerks, selbst die rühmlichste, lebendigste, ist nur eine – wenn auch erfreuliche – Begleiterscheinung seines Daseins ». K. Wolfskehl, « Betrachtungen über Kunst », in :

La critique qu'opère Wolfskehl des mauvais poèmes qui, avant l'émergence du cercle, étaient faits « d'effusions sentimentales », parlaient « de la vie et de l'amour » et étaient considérés comme un « miroir de l'époque, de la vie ou de l'âme du poète »²⁴ rejoint le propos de Maurice Blanchot qui, en parlant de Mallarmé, montre que l'autonomie de la langue permet une certaine dépersonnalisation de la poésie symboliste :

La parole poétique n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle. Le langage prend alors toute son importance ; il devient l'essentiel ; le langage parle comme essentiel, et c'est pourquoi la parole confiée au poète peut être dite parole essentielle. Cela signifie d'abord que les mots, ayant l'initiative, ne doivent pas servir à désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais qu'ils ont leur fin en eux-mêmes²⁵.

Suggérer au lieu de dire

Pour éclairer la célèbre formule de Hugo Friedrich « Dichten von der Sprache her »²⁶, Rémy Colombat a montré que le langage devient « constitutif de sa propre réalité »²⁷. À propos de ce même énoncé de Friedrich, Paul Hoffmann a expliqué que les symbolistes répondent à une crise du langage et en réinventent la fonction :

La prise de conscience des limites du langage comme instrument de connaissance conceptuelle et de description de la réalité conditionne le scepticisme moderne à l'encontre du langage, ce qui ouvre à nouveau les yeux sur ses facultés à symboliser le monde intérieur. Cela motive en outre l'épanouissement de ses potentialités créatives au sein d'un univers esthétique qui lui est propre et qui n'a plus aucune attache avec la fonction de communication. En lui [en ce langage poétique], quelque

G.P. Landmann (éd.), *Der George-Kreis*, *op. cit.*, p. 89.

24. — « Man suchte und lobte bei Gedichten Inhalte irgendwelcher Art: starke oder ausgeprägte Gefühlsäusserungen aus der Sphäre des Liebes-Lebens, einen weiten Blick für die Besonderheiten von Landschaften, ein warmes Herz für die Unterdrückten, verfeinerte Beobachtungen von Seelenzuständen, man wollte in den Werken der Dichtkunst einen Zeit-, Lebens- und Seelen Spiegel besitzen ». K. Wolfskehl, « Die Blätter », *op. cit.*, p. 224.

25. — Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 2014, p. 42.

26. — « Hier beginnt auch das für die Moderne so folgenreiche Dichten von der Sprache her, der Griff nach dem im Wort selber liegenden Impuls. » Hugo Friedrich, *Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, 2. Auflage, Hamburg, Rowohlt, 1958, p. 23. Traduction : « C'est ici, en effet, que commence cette poésie si lourde de conséquences pour les Temps modernes, une poésie fondée sur le langage, saisie d'un élan qui réside dans le mot lui-même. » *Structure de la poésie moderne*. Traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Librairie Générale Française, 1999, p. 39.

27. — Rémy Colombat, « Hugo Friedrich », *op. cit.*, p. 613.

chose d'originel doit à nouveau se réaliser : l'expérience primordiale qui consiste à nommer et à envoûter, la fascination que suscitent la sonorité et le rythme, l'unité fondatrice entre le son et le sens. On se concentre sur la langue, au-delà de sa fonction de médium, et elle devient en elle-même un événement²⁸.

Si la langue devient en elle-même un événement, c'est alors qu'elle n'est plus asservie à la fonction dénotative du langage, où le signifiant s'efface au profit du signifié. Ainsi Stefan George écrit-il au sujet « De la poésie » :

Celui qui en poésie – comme dans toute autre activité artistique – est encore obsédé par le désir de « dire quelque chose » ou de « vouloir agir » ne mérite même pas d'entrer dans l'antichambre de l'art²⁹.

La poésie symboliste ne doit plus se préoccuper de « nommer³⁰ » ou de « dire³¹ », mais, comme l'expriment Mallarmé et Jarry, elle doit devenir un art de la suggestion. Pour autant, cette absolutisation de l'art ne débouche pas sur un arbitraire maniement des sonorités qui n'aurait cure du sens des mots. Comme le suggère Wolfgang Braungart, aucun poème symboliste n'est totalement « asémantique » : il s'agit plutôt de faire entendre dans les poèmes comme des « accords sémantiques », qui deviendraient « une deuxième musique³² ».

28. — « Gerade die moderne Skepsis gegenüber der Sprache im Bewusstsein ihrer Grenze als Instrument begrifflicher Erkenntnis und deskriptiver Realitätsauffassung öffnet neu den Blick für ihre Möglichkeiten, die innere Welt zu symbolisieren und motiviert darüber hinaus die Entfaltung ihrer kreativen Potenzen in einem von kommunikativer Funktion weithin entbundenen ästhetischen Eigenbereich. In ihm soll ein Ursprüngliches neu realisiert werden: die Urerfahrung des Nennens und Beschwörens, die Faszination von Rhythmus und Klang, die körperhafte Einheit von Sinn und Laut im Wort. So wird in der Blickrichtung auf die Sprache, über ihre gewohnte mediale Funktion hinaus, sie selbst zu neuem Erlebnis. » P. Hoffmann, *Symbolismus, op. cit.*, p. 24-25.

29. — « In der dichtung wie in aller kunst-bethätigung ist jeder der noch von der sucht ergriffen ist etwas „sagen“ etwas „wirken“ zu wollen nicht einmal wert in den vorhof der kunst einzutreten ». Stefan George, « Über Dichtung », *BfK* II, 4, p. 122. [https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1894_george.pdf consultée le 23.02.2016.] Traduction: L. Lehnen, *Stefan George. Feuilles pour l'art, op. cit.*, p. 33.

30. — « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. » Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard Poésie, 1976, p. 392. [Réponses à des enquêtes].

31. — « Suggérer au lieu de dire, faire dans la route des phrases un carrefour de tous les mots. » Alfred Jarry, *Les minutes de sable mémorial*, 1894. Cité d'après : Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 35.

32. — « Selbst Mallarmés *Coup de dés*, Paradigma reiner poetischer Sprachkunst der literarischer Moderne, kann nicht asemantisch mit dem Sprachmaterial operieren, sondern schlägt semantische Akkorde an, die nicht ohne Sinn und Bedeutung sind, auch wenn sie die syntaktischen Strukturen völlig aufbrechen und sich zu einer „zweiten

La révolution que le symbolisme opère dans le langage est résumée dans la formule concise de Wolfskehl selon laquelle, dans la poésie moderne, « c'est la forme qui est le fond³³ ». Dans une perspective heuristique, la difficulté qui incombe alors au lecteur ou au critique est de trouver un équilibre entre le signifiant (« Form ») et le signifié (« Inhalt »), qui selon le vœu du poète ne font plus qu'un. Il nous semble par conséquent que pour aborder l'œuvre poétique de Wolfskehl et rendre justice à son entreprise littéraire, il faille faire preuve de préoccupations d'ordre esthétique, stylistique, philosophique et poétologique. Autrement dit, l'essentiel d'un point de vue herméneutique serait de combiner au mieux ces approches afin d'éviter à la fois l'écueil du formalisme, qui occulterait le « fond » qui se cache derrière la « forme », et celui du dogmatisme, qui consisterait à réduire ses poèmes seulement à l'illustration d'une pensée ou d'une philosophie.

Atmosphère, langue et état d'âme

L'incipit des *Feuilles pour l'art* de 1894 postule que la raison d'être de la poésie n'est pas l'énonciation d'une pensée mais plutôt l'évocation d'une atmosphère :

Le poème est l'expression la plus haute et définitive d'un événement : non pas la reproduction d'une pensée mais celle d'une atmosphère. Dans la peinture l'effet est produit par la distribution de lignes et de couleurs. Dans la poésie par le choix de la mesure et de la sonorité³⁴.

Conformément à l'idée que l'œuvre d'art n'a pas à reproduire le monde, mais qu'elle est elle-même son propre monde, Wolfskehl exprime en la formule suivante son refus de la *mimésis* en soulignant la dimension spirituelle de l'acte créatif :

Mais toute la richesse de la sensation vivante, toute captation intime et aimante ne suffisent pas encore à faire naître l'œuvre. Car celle-ci est comme une nouvelle genèse du monde qui trouve dans la vie de l'âme les éléments dont elle a besoin³⁵.

Musik“ erklären. » Braungart « Poetik, Rhetorik, Hermeneutik », *op. cit.*, p. 503.

33. — « Das ist die Form, die Inhalt ist. » K. Wolfskehl, « Die Blätter für die Kunst und die neueste Literatur », *op. cit.*, p. 225.

34. — « Das Gedicht ist der höchste der endgültige ausdrück eines geschehens : nicht wiedergabe eines gedankens sondern einer stimmung, was in der malerei wirkt ist verteilung linie und farbe, in der dichtung : auswahl maass und klang. » Landmann, *Der George-Kreis*, *op. cit.*, p. 17. [Incipit des BfK II, 2, 1894] Traduction : L. Lehen, *Stefan George. Feuilles pour l'art*, *op. cit.*, p. 27.

35. — « Doch aller Reichtum an lebendigem Fühlen, an liebend innigem Erfassen, genügt nicht, das Werk entstehen zu lassen. Denn dies ist ein neues Weltwerden gleichsam, das im Leben der Seele die Elemente findet, deren es bedarf. » Wolfskehl, « Betrachtungen über Kunst », in G.P. Landmann, *Der George-Kreis*, *op. cit.*, p. 57. [BfK

S'il va sans dire que l'absolutisation de l'art et la recherche d'une essence dans l'âme représentent la réaction des poètes symbolistes confrontés au matérialisme et à l'utilitarisme de leur siècle, Wolfskehl insiste sur un nécessaire processus de spiritualisation en posant une nette équivalence entre l'âme et le langage, dont les gardiens sont l'élite constituée par les membres du Cercle de George :

La langue est l'âme en tant que phénomène humain. [...] La langue est le démon de chaque peuple, un mystère magique, qui a grand besoin d'être protégé, mais dont seuls quelques-uns ont le droit d'être les protecteurs³⁶.

Après le détour poétologique qui nous a permis de montrer que le symbolisme se développe dans un contexte de crise, nous proposons d'analyser brièvement l'une des manifestations de cette crise dans les thématiques de l'œuvre wolfskehlienne.

La thématique de la crise dans la poésie de Wolfskehl

La crise du sujet est typique de la modernité et Gerhard Kaiser³⁷ a montré que dans le poème « Ich »³⁸ de Wolfskehl, la forme même rendait sensible l'effondrement du moi. Cette détresse existentielle est indissociable de la crise du langage : les derniers vers du poème « die lippen fasern, nebelbilder, meins/ Zerrest wie todesschrei von tieren. » évoquent en effet comme un brouillage ontologique (« nebelbilder ») et un anéantissement (« zerrest ») et les assonances en « i » et « ei » soulignent que ces derniers ne peuvent être comparés qu'au cri d'agonie d'un animal. Dans plusieurs autres poèmes de Wolfskehl, le sentiment d'aliénation du sujet se laisse percevoir à travers la nostalgie d'une fusion primordiale avec une figure maternelle qui fut sans doute inspirée à Wolfskehl par la lecture de Bachofen³⁹. Alors que l'auteur de *Das Mutterrecht* considère le passage de la gynécocratie au patriarcat

IV, 3, 1899] Traduction : L. Lehnen, *Stefan George. Feuilles pour l'art*, op. cit., p. 90.

36. — « Seele als menschliches Phänomen ist Sprache. [...] Sprache ist der Dämon jedes Volkstums, ein magisches Geheimnis, das zu hüten höchste Not ist, aber dem nur die Wenigsten Hüter sein dürfen. » Wolfskehl, « Die Blätter für die Kunst und die neueste Literatur », op. cit., p. 236.

37. — Gerhard Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart. Ein Grundriss in Interpretationen*, Erster Teil, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, p. 275-276.

38. — K. Wolfskehl, *Gesammelte Werke*, op. cit., Band 1, p. 93. [recueil : *Der Umkreis*] Première publication : BfK, XI-XII, 1919, p. 38.

39. — Johann Jakob Bachofen, *Le droit maternel. Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, traduit et préfacé par Étienne Barilier, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1996.

comme un progrès, les vers de Wolfskehl sont marqués par le regret, comme en témoigne par exemple le poème « ich bin ferne gewesen⁴⁰ ».

Ich bin ferne gewesen
Der Mutter fern
Wie konnt ich da genesen
Von mir wie konnt ich genesen!

Sie lachten und sangen,
Ich sang wohl mit
Rot glühten mir die wangen
Doch weh tat jeder schritt.

Zu mir wie konnt ich genesen!
Mein leib war nicht mein
Mein leben war nicht mein
Mein herz war ein stein :

Der stein erklingt
Licht schimmert der stein
Der stein zerspringt
So süß die ferne Mutter singt.

Ce poème qui se rapproche de par sa simplicité d'expression d'une comptine ou d'un *Volkslied* raconte que le sujet lyrique est tenu éloigné de la « mère » et qu'en dépit de ses efforts pour s'assimiler (« ich sang wohl mit ») et de la ferveur qu'il emploie pour ce faire (« rot glühten mir die wangen »), il souffre de cet éloignement. Les trois premières strophes du poème sont placées sous le signe de la maladie (en témoignent les trois occurrences de « wie konnt ich da genesen »), de la douleur (« doch weh tat jeder schritt ») et surtout de l'aliénation comme le soulignent les compléments prépositionnels « genesen/ Von mir » (v. 3-4) « Zu mir wie konnt ich genesen » (v. 9), le jeu de paradoxe sur le pronom possessif « mein » au centre de la troisième strophe (v. 10-11) et le recours à l'antithèse – des plus conventionnelles – entre « herz » et « stein » (v. 12). De même, l'isolation du deuxième vers « Der Mutter fern », qui est le seul à n'être pas rimé, symbolise l'aliénation du sujet lyrique. Alors que la dernière strophe du poème « ich bin ferne gewesen » entretient encore l'illusion d'une communion ou symbiose éventuelle, le poème « Um die Mutter »⁴¹ souligne que celles-ci ne sont plus possibles. Le ton

40. — K. Wolfskehl, *Gesammelte Werke, op. cit.*, Band 1, p. 56. Première publication : *BfK*, IV, 3, 1899, p. 83. [recueil : *Gesammelte Dichtungen*] Nous citons la première strophe du poème.

41. — *Ibid.*, p.38-39. Première publication : *BfK*, VI, 1-5, 1903 p. 30 [recueil : *Gesammelte Dichtungen*]

de ce dernier poème est donc moins hymnique qu'élégiaque : il consiste en une plainte quant à la désacralisation du monde qui débouche sur un appel à la vengeance des plus nihilistes. On soulignera en outre que le sentiment d'incohérence à soi-même se prolonge jusque dans les derniers poèmes de Wolfskehl. Dans le poème reproduit ci-après, l'apparente simplicité de l'expression – provoquée par les fréquentes répétitions et les rimes plates dans chaque distique – contraste avec la rudesse du constat désespéré d'une identité réduite à néant et symbolisée, ici aussi, par la distance avec la figure maternelle (v. 7) qui anticipe la vision de la mort que nomme explicitement le dernier vers :

Will nicht was ich will. Will nicht was ich muss.
Die Trän ist trocken, verstaubt der Kuss.

Weiss nicht was ich weiss. Weiss nicht was ich soll,
Und schien doch aller Gnaden voll.

Ich schweige nicht, schweig ich. Sing ich, wenn ich sing ?
Den sie tief und gewiss darin befig,
Ich fiel aus der Mutter Zauberring.

Hab nicht was ich hab. Gehr nicht was ich gehr :
Der über floss, ist leerer denn leer.

Bin nicht der ich bin. War ich der ich war ?
Doch Einer lacht bald auf der Totenbahr⁴².

« La » crise du sujet se décline sur plusieurs modes tout au long de l'œuvre de Wolfskehl et permet à l'auteur d'évoquer le fantasme cosmique du « hen kai pan » des origines (« Um die Mutter »), la problématique de l'assimilation et de la dissimulation que soulèvent les aspirations sionistes (« ich bin ferne gewesen ») ainsi que l'incommunicabilité et la dérélition (« Ich », « Will nicht was ich will »). Eu égard au contexte biographique et historique, ces deux dernières notions, abordées dès l'œuvre de jeunesse, prennent une résonnance particulière à l'aune de l'exil que subit le poète.

Modernité de l'art poétique wolfskehl

Afin de compléter notre approche de la modernité, nous proposons ci-après une lecture d'un poème afin d'esquisser dans l'immanence du texte quelques traits de l'art poétique de Wolfskehl.

42. — *Ibid.*, p. 225. [recueil : *Die drei Welten und das Lebenslied : Bann*] Publication posthume.

Zum klaren berg der blauen seligkeiten
 Vergessene müde pilger schreiten,
 Die pforte schloss, sie pochen pochen.

Verlorner töne himmlisch sehnend schweifen
 Schlingt sich um sie in elfenzauberreifen
 Sie pochen pochen.

An ihrem leibe fremde glutten rinnen
 Der berg der seligkeiten strahlet innen
 Sie aber pochen pochen...⁴³

« Zum klaren berg der blauen seligkeiten » est le premier poème que Wolfskehl a publié. Il figure dans le recueil *ULAIS* dès 1897, dans les *Gesammelte Dichtungen* en 1903, et c'est l'un des poèmes que George préfère⁴⁴. Il est placé en tête du cycle <Gesänge> qui comporte huit poèmes. Les trois tercets qui le composent ont un rythme régulier mais non monotone : les temps forts de chaque vers s'ordonnent selon la suite 5/4/4 puis 5/5/2 puis 5/5/3 et le dernier vers de chaque tercet compose une sorte de refrain qui est une variation autour des mêmes termes : « Die pforte schloss, sie pochen pochen » (v. 3), « Sie pochen pochen » (v. 6) « Sie aber pochen pochen » (v. 9). La connotation religieuse du terme « pilger » ainsi que le génitif « der blauen seligkeiten » confèrent à la montagne qu'évoque le premier vers une évidente dimension métaphysique, qui trouve son pendant dans un autre poème de Wolfskehl, « Vom Nebo⁴⁵ ». Dans ce dernier poème, conformément à la vision du Deutéronome⁴⁶, la montagne marque le lieu de l'adieu de Moïse à la vie ainsi que la promesse d'une terre pour sa descendance. La montagne de « Zum klaren berg » marque quant à elle le point de départ d'une quête. Les adjectifs « blau » et « klar » oscillent de manière indécidable entre l'abstrait et le concret, entre spiritualisation de la nature et extériorisation de l'âme. Les effets de syntaxe – par exemple l'hyperbate des verbes « schreiten » et « rinnen » aux vers 2 et 7, le recours au

43. — *Ibid.*, p. 11. Première publication : BfK II, 2, mars 1894, p. 53.

44. — « meine liebliche [Gedichte] bleiben « Berg der seligkeiten », « Osiris », « Einzug » [...] ». George à Wolfskehl, 16.2.1897, in : Birgit Wägenbaur, Ute Oelmann (éd.), „Von Menschen und Mächten“ Stefan George – Karl und Hanna Wolfskehl. Der Briefwechsel 1892-1933, herausgegeben von Birgit Wägenbaur und Ute Oelmann im Auftrag der Stefan George Stiftung, München, Beck, 2015, p. 180.

45. — K. Wolfskehl, *Gesammelte Werke*, op. cit., p. 58-59. [recueil : *Gesammelte Dichtungen*]

46. — Deutéronome, 34, 1-5. *Ancien Testament interlinéaire hébreu-français*, avec le texte de la Traduction Œcuménique de la Bible et de la Bible en français courant, édition revue et mise à jour, Alliance biblique universelle, Tours, APS Chromostyle, 2011, p. 697.

gérondif « sehrend » v. 4 – et le flou délibéré des images ancrent ce poème dans une atmosphère nimbée de mystère et teintée d'ésotérisme. Dans le premier vers, une double hypallage préside-t-elle à la caractérisation de la montagne et des félicités ? Peut-on comprendre « Zum blauen berg der klaren seligkeiten » ? Le caractère indécidable de notre interrogation est le propre de la modernité de l'écriture wolfskehlienne. Ce dont on reste néanmoins assuré est que la clarté et le bleu évoqués sont éminemment mystiques. La parenté avec l'univers de Novalis est à cet égard indéniable.

À l'instar des points de suspension qui ouvrent plutôt qu'ils ne concluent le dernier vers, ce poème crée un effet d'attente certain. On ignore en effet l'objet de la quête des pèlerins, on ne sait s'ils vont réussir à atteindre leur but. Dans les vers de « refrain », la répétition de « pochen pochen » permet au poète d'insister sur la ferveur des pèlerins. En outre, le redoublement de la fricative au sein du mètre iambique rend audible le bruit de la porte à laquelle ils toquent inlassablement. L'assonance au vers 3 « Die pforte schloss, sie pochen pochen » enrichit cette insistante mélodie binaire et rappelle l'importance de la musicalité du texte, ce que souligne éminemment le titre du cycle : *Gesänge*.

Le poème gagne en puissance d'évocation si on le met en regard des autres poèmes du cycle. La féerie de « zum klaren berg » se prolonge en effet dans les images oniriques de « des schwanen sang⁴⁷ », « weisse hände⁴⁸ » et « Blondel⁴⁹ ». La dimension religieuse amorcée par « zum klaren berg » se déploie par la suite dans « das opfer⁵⁰ » qui mentionne un sacrifice, tandis que « an meine laute⁵¹ » et « die Erlösung⁵² » sont empreints de messianisme. Ainsi l'effet d'attente que suscitait « zum klaren berg » se trouve-t-il en partie comblé dans « die Erlösung », le sixième poème, par l'évocation du retour du prince qui consacre la rédemption⁵³. Ce faisant, Wolfskehl obéit à une « stratégie de continuité⁵⁴ » ou, pour le dire avec Baudelaire, les *Gesammelte Dichtungen* ne sont pas « un pur album et [le recueil] a un commencement et une fin »⁵⁵. De cet effort de composition, on déduira alors un principe

47. — K. Wolfskehl, *Gesammelte Werke*, op. cit., p. 11.

48. — *Ibid.*, p. 14.

49. — *Ibid.*, p. 14-15.

50. — *Ibid.*, p. 12.

51. — *Ibid.*, p. 13.

52. — *Ibid.*, p. 13.

53. — « In heiliger stille er die huld gewann/ Die gnade die kein flehn erringen kann./ Die lande grüssen ihren fürsten wieder ».

54. — Jacques Lajarrige (éd.), *Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik*, Innsbruck/ Wien/ München, StudienVerlag, 2000.

55. — « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre est qu'on reconnaisse qu'il n'est

d'interprétation : à l'image du cercle herméneutique, les poèmes ne se comprennent qu'à la lumière du cycle dans lequel ils sont insérés et le cycle s'explique par les poèmes qui le composent.

Conclusion

La modernité poétique correspond à un moment de crise qui se décline sous divers aspects que l'on trouve évoqués dans la poésie de Wolfskehl. La révolution opérée par la poésie symboliste est de considérer que l'œuvre d'art ne reproduit pas le monde mais qu'elle est elle-même son propre monde, ce dont témoignent les textes poétologiques de l'auteur. Wolfskehl est un écrivain de la modernité parce qu'il a faite sienne l'exigence formelle que requiert l'écriture poétique ou, pour reprendre les propos de Rémy Colombat, parce que son écriture est « sous le signe de Valéry et de sa mise en garde contre "l'oubli de la condition verbale de la littérature"⁵⁶ ».

pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin ». Charles Baudelaire à Alfred de Vigny, 16 décembre 1861, in : Charles Baudelaire, *Correspondance*, tome II (1832-1860), édition de Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 195.

56. — Colombat, « Hugo Friedrich », *op. cit.*, p. 613.